Δεινή γ’ ἡ κρ[ίσις: Menandro y la *paradikía* como recurso cómico en *Epitrépontes* (Acto II, vv. 218-375)


Emiliano J. Buis
UBA— CONICET / ebuis@derecho.uba.ar

Resumen

El objetivo del presente trabajo es examinar de qué modo puede pensarse en ciertas líneas de continuidad en el tratamiento teatral del sustrato jurídico entre la Comedia Antigua y la Comedia Nueva. En particular, un estudio retórico-jurídico de la escena del arbitraje en el Acto II de *Epitrépontes* de Menandro permite dar cuenta de algunas estrategias dramáticas (la hiperbolización, la inversión y la transcontextualización) ya presentes en el corpus aristofánico. En definitiva, se concluye que existe una compleja parodia del universo judicial (*paradikía*) que, como recurso literario, parece representar una característica destacada del género cómico.

Palabras clave

Menandro
Epitrépontes
paradikía
arbitraje
Comedia Nueva

Abstract

The purpose of this paper is to explore some lines of continuity in Old and New Comedy as far as the dramatic treatment of the legal background is concerned. In more specific terms, a rhetorical and juridical analysis of the arbitration scene in Menander’s *Epitrepontes* (Act II) can reveal some dramatic strategies —i.e. hyperbolization, inversion and transcontextualization— which were already present throughout the Aristophanic corpus. To sum up, a complex parody of the judicial world (*paradikia*) can be ascertained. This literary device seems to represent an outstanding feature of the comic genre.

Key words

Menander
Epitrepontes
paradikia
arbitration
New Comedy

Introducción[1]

Al identificar las particularidades de la producción menandrea, se ha insistido frecuentemente en el hecho de que la preeminencia del universo del *oîkos* desplaza allí la *pólis* como objeto de atención cómica. En efecto, no han sido pocas las voces que han sostenido que, muy lejos ya de la comedia aristofánica —signada por una crítica acérrima al funcionamiento

1. Este trabajo forma parte de las actividades llevadas a cabo en el marco del proyecto de investigación UBACyT 20020120200051, “Normatividad y *nómoi* domésticos: regulaciones, legitimaciones, (des)órdenes e infracciones literarias de los patrones familiares y prácticas del parentesco en la Grecia Antigua” (2013-2015, en formación, tipo B)...
(Continúa en página 43.)

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

institucional de los órganos democráticos atenienses y a los magistrados que los integraban— Menandro ha compuesto una serie de piezas desprovistas de contenido político y de mensaje ideológico.[2] Ello —considera la crítica— se explicaría por el nuevo contexto cultural en el que se instala la producción de la Comedia Nueva, menos vinculado con la centralidad de las *póleis* como entidades gubernamentales (típica del s. V a. C.) que con la realidad helenística, más cosmopolita, de fines del s. IV a. C.[3] Se ha considerado también que la Comedia Nueva, lejos de generar un discurso contrapuesto a la política contemporánea como ocurrió en el s. V a. C., presenta alcances menos polémicos y más propios del ámbito privado en tanto, como género, procuró reforzar un régimen de gobierno "domesticado" en tiempos democráticos menos tensos.[4]

El interés particular que sustenta este trabajo —y que impregna, de modo más amplio, los estudios que hemos llevado a cabo sobre la comediografía griega— recae en el plano jurídico. Nos interesa primariamente examinar con qué modalidades y estrategias el drama cómico ha recurrido al material proporcionado por el derecho para construir una poética de la justicia capaz, por un lado, de generar risa entre los espectadores (habituados a la praxis judicial) y, por el otro, de despertar inquietudes y reflexiones en el público con relación a la manipulación político-demagógica de las normas legales.[5]

A pesar de que los libros y artículos en torno del derecho ático se han multiplicado en las últimas décadas, cabe acordar que el estudio de la variable jurídica en la comedia, si bien no es ignorado en las monografías generales,[6] todavía hoy es en gran medida subvaluado.[7] Algunos trabajos aislados se han centrado, no obstante, en la comediografía aristofánica,[8] valiéndose en general de las obras cómicas para completar el de por sí escaso conocimiento que tenemos acerca del derecho del fines del s. V a.C., cuya información procede básicamente de los discursos que sobrevivieron de oradores como Antifonte, Andócides o —en cierta medida— Lisias. Esta constatación ha partido de la permanente recurrencia en el *corpus* de Aristófanes del lenguaje jurídico y su parodia de los procedimientos forenses y las reglas jurídicas (lo que llamaremos *paradikía*) a lo largo de las once obras preservadas y los fragmentos que se han transmitido.

La explotación aristofánica de la realidad jurídica ateniense, que ha motivado cierto interés creciente en la crítica más actual, se estructura —*grosso modo*— alrededor de tres operaciones literarias destinadas a generar humor, que también pueden ser reconocibles en los otros autores dramáticos de la época como Cratino o Éupolis. Estas operaciones, postuladas en nuestra tesis doctoral,[9] podrían clasificarse en (a) la "hiperbolización" (esto es, la exageración del carácter litigioso de la *pólis*), (b) la inversión (es decir, la modificación intencionada del contenido de normas bien conocidas por el auditorio) y (c) la "transcontextualización" (entendiendo por ello el traslado de categorías legales o de instancias típicas de denuncias o juicios a escenas en las que resultan particularmente inapropiadas, como cuando son llevadas a cabo por quienes no pueden hacerlo o en una jurisdicción imposible).

Pero ¿qué rol cumple la política y el derecho en Menandro y otros autores de la *néa*?[10] ¿Qué tan apartada está la comediografía menandrea de las estrategias ficcionales que instaló y consolidó la *arkhaía komoidía*?[11] Si seguimos a los filólogos e historiadores de la literatura, se afirmaría que la distancia es considerable, dado que suele sostenerse que el despliegue jurídico de la

2. Con un espíritu dicotómico extremo y una subjetividad aún mayor, un autor como Ballotto (1966: 129-130), por ejemplo, comparaba la grandeza de los tiempos aristofánicos con la "mediocrità generale" de la época menandrea, lo que explicaba sus diversos intereses, medios técnicos y la diferente naturaleza de sus obras.
(Continúa en página 43.)

3. Sobre este nuevo contexto social, ver Barigazzi (1965:1-18).

4. Wallace (2005:358). Debe señalarse que quienes se oponen a ver a un Menandro políticamente desinteresado continúan debatiendo su afiliación ideológica. Las fuentes disponibles no permiten decidir si era partidario de la oligarquía macedónica de Demetrio de Falero (como sostienen Major, 1997, y Owens, 2011) o si, en cambio, era fuertemente democrático en sus creencias (como arguye Lape, 2004). Una postura menos radical es la que sostiene, por ejemplo, Wiles (1984).

5. Con esta propuesta se pretende avanzar sobre una *lacuna* en los trabajos académicos que hace pocos años identificaba Konstan (2009:487) al examinar de modo global las particularidades del género cómico en el mundo griego: "Needless to say, advances in our knowledge of Athenian history and Greek history in general will contribute further to identifying political themes in the comedies, and particularly in the rapidly developing area of Greek law".

6. Swoboda (1893); Lipsius (1905-1915) o Harrison (1968), *inter alios multos.*

7. Es posible hallar algunas excepciones, como MacDowell (1978: *passim*) o Todd (1993:40-42).

8. En general, se trata de trabajos inspirados en la edición crítica de *Avispas* editada por MacDowell (1971), tales como los de Carey (2000) o, más recientemente, Cuniberti (2011). MacDowell (2010) es una lectura interesante sobre el tema, pero su interés se focaliza, casi con exclusividad, en el caso preciso de *Nubes*.

9. *Justicia cómica: (ab)usos del derecho ateniense en la comedia aristofánica temprana (427-414 a.C.)*, defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en junio de 2009. Una síntesis descriptiva de estas operaciones literarias y su funcionalidad puede hallarse en Buis (2014).

10. Por otra parte, resta la duda respecto de si Menandro —el único autor de la Comedia Nueva del que poseemos obras completas— puede considerarse un representante fiel de las corrientes cómicas del período alejandrino. Sabemos, por ejemplo, que ni la política ni el derecho están ausentes en la comedia de otros autores a fines del s. IV a.C., como podrían sugerir algunos títulos y fragmentos aislados de Teopompo o Timocles, y más tarde de Arquedipo y Filípides. Acerca de los alcances políticos de las piezas de Menandro, *cfr.* Blanchard (2007:31-88).

11. Sobre las complejidades que importa este interrogante respecto de la evolución del género desde diferentes ángulos de análisis, ver el excelente trabajo de Csapo (2000:115-134).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

ley en Menandro está limitado estrictamente a los escasos temas que pueblan con frecuencia su teatro, esencialmente en lo referido a los vínculos de parentesco (matrimonios, filiaciones, adopciones, testamentos). Sin embargo, a primera vista no puede dejar de percibirse en esta afirmación una interesante contradicción: si bien estamos lejos de Aristófanes —en el sentido de que obras como *Samía* o *Dýskolos* no discuten abiertamente temas políticos ni apelan en escena a los detalles de la administración de justicia—, no puede ignorarse que las cuestiones legales en muchas ocasiones resultan de importancia decisiva para la mayor parte de los argumentos de las obras menandreas.[12] No hay sicofantas, jueces ni demagogos,[13] y sin embargo la comedia de fines del s. IV a.C. (cuyos temas no son tan originales como se estimaría)[14] otorga al derecho un papel preponderante en la construcción literaria de la acción dramática.[15]

Nuestra intención aquí es mostrar que no solamente el derecho permea la Comedia Nueva, del mismo modo en que ocurría con la Comedia Antigua, sino fundamentalmente que el tratamiento literario del que es objeto el sustrato jurídico es incluso semejante (en impronta y alcances) al que empleó Aristófanes. Así, un ejemplo de la comedia *Epitrépontes* —nos refirimos a la escena del arbitraje en el Acto II, que da origen al nombre de la pieza— bastará para mostrar de qué modo las operaciones de "hiperbolización", inversión y "transcontextualización" (que confluyen en la implementación de una suerte de *paradikía*, en términos globales) también pueden encontrarse en las piezas atribuidas en su composición al propio Menandro.

12. A veces, incluso la Comedia Media y la Nueva son útiles como fuentes extra-jurídicas (literarias) para el conocimiento indirecto de ciertas instituciones legales de la época, como sugiere Banfi (2007) al trabajar de modo particular con los ***gynaikonómoi*** atenienses.

13. O, si los hay, no con el mismo sentido. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la alusión a los sicofantas en Dífilo (fr. 31 K.-A.) o Alexis (fr. 187 K.-A.).

14. "Fourth-century comedy after Aristophanes offers continuities with its fifth-century counterpart: democratic politicians take bribes, boast and sputter, are akin to prostitutes and slaves, and eat expensive seafood" (Rosenbloom, 2014:311).

15. Wohl (2014:326-327) sostiene que la diferencia entre el manejo del derecho al que recurre la comedia aristofánica y el sustrato jurídico que aparece en Menandro está dada porque en el primer caso había un claro antagonismo entre el orden judicial y el género dramático, mientras que en la ***néa komoidía*** la relación parece haber sido menos problemática. Estimamos que esta afirmación, por un lado, supone una exageración simplista; por el otro, se advertirá que desde el punto de vista poético las estrategias literarias no apoyan una escisión tan cabal.

La escena del arbitraje en *Epitrépontes*: la poética cómica de la justicia en Menandro

El argumento de la comedia *Epitrépontes* ("Los que recurren al arbitraje") podría perfectamente resultar de actualidad televisiva de no ser porque fue llevado ya a escena por Menandro alrededor del año 300 a.C. Indignado por la infidelidad de su mujer, que dio a luz a un hijo ajeno, un hombre se muda a la casa de su vecino para dedicarse al alcohol y, especialmente, a los amores de una joven muchacha. Su suegro, compungido por la pérdida de su dote, obliga a su hija a divorciarse de él, pero ella se opone a los deseos paternos y permanece —a pesar de todo— junto a su esposo, al que confiesa seguir amando; todo ello hasta el momento en que se descubre que, en rigor de verdad, el protagonista es el verdadero padre de la criatura.

La transmisión parcial del texto dramático no deja avanzar mucho más acerca de los pormenores de la trama y, sin embargo, lo que sabemos de la pieza permite reconocer en ella muchas de las características propias del género. En efecto, el ámbito familiar, las disputas privadas y el juego de malentendidos son aspectos que identifican de modo concreto la *néa komoidía* y se reflejan con claridad en la pieza.

En el Primer Acto Kharísios se entera, gracias a su esclavo Onésimos, que su mujer Pamphíle ha dado a la luz durante su ausencia y se da cuenta de que, por el tiempo transcurrido, esa criatura no era suya.[16] En lugar de repudiarla —como hubiese sido lícito en casos semejantes en Atenas—[17] decide abandonar su vivienda para mudarse junto a su vecino Khairéstratos. Como se infiere del texto (y como seguramente debía de ser explicado en el prólogo perdido de la obra), nueve meses antes del parto Pamphíle había sido violada en plena

16. En este trabajo mantenemos la transliteración griega habitual de los nombres de los personajes del drama, sin castellanizarlos.

17. Traill (2008:178).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014) [35-48] Emiliano J. Buis

oscuridad, precisamente, por quien sería luego su marido, de modo que Kharísios resulta ser en fin el padre del bebé.[18] Para justificar el desenlace, la comedia muestra que, mientras era atacada sexualmente, Pamphíle había logrado arrancarle un anillo a su agresor, anillo que integraría los bienes de nacimiento que acompañarían al niño cuando es abandonado. En el Segundo Acto, el recién nacido es hallado por el pastor Dâos, quien —reflexionando al respecto— decide a su vez entregarlo al carbonero Sirískos, que se lo había solicitado porque su mujer recientemente había perdido un hijo. Es aquí que llegamos al mejor y más extenso ejemplo de la resolución de un pleito sobre el escenario cómico. En efecto, cuando Sirískos nota que Dâos se había quedado con el ajuar del niño, decide reclamarlo.

Con el propósito de resolver la disputa, Sirískos y Dâos acuerdan someter al arbitraje de un anciano que justo deambulaba por la escena, Smikrínes (a la sazón, el padre de Pamphíle y, por lo tanto, el abuelo del bebé) que, sin saber nada al respecto, escucha ambas posiciones y resuelve finalmente devolver los elementos disputados a quien poseía a la criatura.[19] El pasaje arbitral, que se extiende por más de ciento cincuenta versos (vv. 218-375), es fundamental para la obra, puesto que servirá para permitir que Onésimos —cuando Sirískos y su mujer examinen el contenido de los bienes del niño— luego reconozca el anillo de su amo y opte por mostrárselo para apresurar el *anagnorismós* final.[20]

A diferencia de lo que se advierte en la comedia aristofánica, destaquemos que Menandro no recurre a la compleja escenificación de la actividad tribunalicia para dar cuenta de la solución de la disputa. A título meramente comparativo, baste recordar aquí la instauración de un tribunal en escena en *Avispas* (vv. 891-1008) para juzgar al perro Labes, a través del cual Aristófanes parodiaba la manipulación convencional de la justicia y los borrosos límites entre el espacio privado del *oîkos* y el ámbito público de la *pólis*.[21] No tratándose ya de criticar el funcionamiento de las instituciones democráticas sino de aportar una instancia de resolución que condiga con la necesidad de generar una "justicia natural" que perjudique a los personajes más criticables, en Menandro la solución de controversias se canaliza por la presencia, mucho más informal y adecuada para un rápido final feliz, de mecanismos heterocompositivos propios de los buenos oficios, la mediación o el arbitraje.[22] Como intentaremos mostrar, ello no significa empero que la representación que hace la producción menandrea de la solución jurídica de un conflicto no esté exenta de las mismas estrategias literarias que poblaban el tratamiento aristofánico del dispositivo forense.

En efecto, el inicio de la escena del arbitraje en *Epitrépontes* muestra a Dâos y Sirískos alegando la justicia de sus pretensiones,[23] con un vocabulario que resulta técnico desde el punto de vista judicial[24] y con un apasionamiento que se contrapone de modo radical a la tranquilidad que mostraba Smikrínes sobre el escenario antes de la aparición de los personajes.[25] En una sucesión dialógica de rápidas frases, Sirískos sostiene que el pastor pretendía escaparse de lo justo (φεύγεις τὸ δίκαιον, v. 218a),[26] mientras que Dâos a su vez alegaba ser chantajeado por quien no tenía derecho a lo que no le pertenecía (συκοφαντεῖς δυστυχής. / οὐ δεῖ σ' ἔχειν τὰ μὴ σά, vv. 218b-219a).[27] Interesante aquí es la apelación, mediante el verbo συκοφαντῶ, a la actividad de los sicofantas —verdaderos delatores que se aprovechaban de las cortes para obtener ventajas económicas personales—, que coloca el planteo en un espacio propio de las acusaciones litigiosas.[28] El reconocimiento de la necesidad de escoger a un tercero que oficie para solucionar la controversia, acción que desemboca en el encuentro con

18. Acerca del motivo de la violación como una constante en la comediografía de Menandro, así como sobre sus alcances políticos, *cfr.* Lape (2001).

19. Sirískos invita al compromiso arbitral (ἐπιτρεπτέον τινί / ἔστι περὶ τούτων, 219-220a) y Dâos acepta la propuesta (βούλομαι˙ κρινώμεθα, 220b). En rigor de verdad, se trata de una mediación privada, dado que lo que se solicita a Smikrínes no es un laudo sino más bien una conciliación de los adversarios; *cfr.* Martina (1985-1986:77).

20. Esta escena, por cierto, ha sido desmerecida por algunas interpretaciones que no han logrado ver su centralidad. Es el caso, por ejemplo, de Webster (1950:21) al sostener que: "The arbitration scene, which gave the play its name, occupies a seventh of the whole play and it appears to be of disproportionate size for its importance in the story, but the nice decision that the trinkets exposed with the baby must belong to the baby and not to the finder is another example of that discriminating humanity which informs Kharisios' and Pamphile's views of each other's mistakes, and therefore foreshadows their reconciliation. It also of course provides the machinery for reconciliation…". Creemos que la trascendencia de la escena excede el mero interés para el argumento; como intentaremos mostrar, da cuenta de una verdadera poética de la justicia que Menandro emplaza sobre el escenario como parte de sus recursos de comicidad.

21. Boegehold (1967). *Cfr.* también MacDowell (1971:249 ss.).

22. Scafuro (1997) se ocupa de analizar en la Comedia Nueva estas instancias de "pre-trial disputes settlements" y las amenazas que ellas implican respecto de la posibilidad de una acusación judicial posterior. Lo interesante de estas soluciones arbitrales es que, precisamente, en ellas confluyen las normas jurídicas positivas y las prácticas consuetudinarias (Martina, 1985-1986:75), lo que las convierte en dispositivos eficaces para el planteo cómico.

23. Sobre los esclavos menandreos y sus características, MacCary (1969). Puede hallarse una lista de los sustantivos empleados para denominarlos en Johannes (1963:94-105).

24. Acerca del lenguaje judicial y sus particularidades en el discurso cómico (aunque aplicado al *corpus* aristofánico y con testimonios casi exclusivamente de *Avispas*), es muy útil Willi (2003:72-79).

25. Frost (1988:67).

26. Acerca del carácter judicial de esta expresión, *cfr.* Martina (1997 [II.2]:120). Dado que ὁ φεύγων es quien se defiende en un juicio, el vocabulario empleado sirve para identificar a uno como demandante, al otro como demandado; *cfr.* Gomme; Sandbach (1973:304, ad v.). Para este pasaje y los próximos, se ha optado por reproducir el texto griego de la edición de Ireland (2010a); no obstante ello, a efectos comparativos se han tenido en cuenta además las otras ediciones consignadas en la bibliografía final.

27. Martina (1997 [II.2]:121).

28. Sobre el papel del sicofanta en la Atenas de los s. V y IV a.C., *cfr.* Pellegrino (2010:33-74). Terminología semejante puede encontrarse en Men. *Sam.* 578; *cfr. Perik.* 378.

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

Smikrínes, también muestra el carácter agonístico de la escena y su marcada "juridización". Cuando Sirískos le explica al viejo que necesitan un juez imparcial (κριτὴν ... ἴσον, vv. 226b-227), que sea capaz de arreglar su caso (διάλυσον ἡμᾶς, v. 228a), la reacción del anciano nuevamente carga las tintas respecto de la excesiva "litigiosidad" que caracteriza a los dos pleiteadores: ὦ κάκιστ' ἀπολούμενοι, / δίκας λέγο[ν]τες περιπατεῖτε, / διφθέρας ἔχοντες ("*Ay, terriblemente malditos, se la pasan caminando hablando de juicios cuando tienen ropas de campo*", vv. 228b-230a).[29] Al poseer vestimentas propias de trabajadores rurales pobres, evidentemente los contendientes no están con su imagen a la altura de sus *lógoi*. Siendo esclavos, la obra los muestra hablando como ciudadanos acostumbrados al debate judicial.[30]

El propio Dâos calificará a Sirískos —quien, para convencer al árbitro, había apelado a la necesidad de que la justicia triunfe en todo el mundo por ser un factor universal de la vida— como un verdadero charlatán que simula ser un orador profesional (μετρίῳ ... ῥήτορι, v. 236b). La oposición entre la apariencia, propia de una clase rústica,[31] y el elevado nivel del planteo retórico genera un efecto cómico que sentará las bases de una escena judicial en la que el lenguaje de las cortes tiñe las intervenciones de los dos *doûloi*. Esta "transcontextualización" del discurso técnico de los tribunales en boca de quienes no habrían estado en condiciones de acceder a los juicios atenienses marca, junto con la hipérbole señalada por el perfil litigioso de los personajes, la dimensión humorística de una escena en la que lo cotidiano adquiere una impronta jurídica.

Goldberg (1980:67) ha sostenido que el trasfondo retórico en la escena es meramente circunstancial y que la importancia del pasaje consiste en dejar al descubierto la personalidad de ambos personajes.[32] En rigor de verdad, corresponde recordar que en la Atenas clásica era propio de todo alegato judicial o extrajudicial denotar el carácter propio y ajeno ante quienes deben solucionar la controversia,[33] de modo que el énfasis en la determinación de las figuras de los dos litigantes no excluye —sino que fomenta— la explícita voluntad por reproducir sobre el escenario un contrapunto jurídico signado por la retórica del *êthos* del contendiente.[34]

No puede negarse que la parodia de la tramitación arbitral y de sus pasos se advierte con claridad a medida que avanzan los versos, en un verdadero *agón* que comparte las características propias de la tragedia o comedia del s. V a.C.[35] Por lo pronto, el pasaje consolida una inversión que resulta notoria desde el comienzo: quien primero habla, por decisión del árbitro Smikrínes, no es quien lo ha convencido de intervenir en el altercado sino "el más calladito" (σὺ πρότερος ὁ σιωπῶν λέγε, v. 239). El rechazo preliminar de Sirískos por parte del árbitro designado desemboca, así, en una consecución de alegatos en la que quien se defiende —el menos apasionado a la hora de exponer su *lógos* público— lo hace antes que quien formula su acusación o demanda.[36] Se ha identificado en esta alteración del trámite habitual del arbitraje una intencionalidad dramática, en la medida en que la inversión del orden de las exposiciones, que consigue preservar en línea cronológica la sucesión de acontecimientos, funciona mejor para permitir al público reconstruir los hechos previos al inicio de la trama cómica.[37] Esta explicación es adecuada, pero quizás insuficiente: es plausible sugerir que, a ello, debe sumarse una voluntad específica (frecuente en todo el género, por otra parte) de revertir de forma humorística las estructuras propias (y esperables) del funcionamiento de la institución del arbitraje. Alterar las

29. No corresponde aquí extendernos en el llamativo uso del verbo περιπατεῖτε; basta con referir al reciente trabajo de Casanova (2014:137-151) en el que se revisa la bibliografía que vincula a Menandro con el "peripatetismo" filosófico.

30. "Quasi-formulaic phrases of procedure had announced the new roles to the spectators at the beginning. Therefore, Menander plays upon the shifting boundary between oratory and theater" (Scafuro, 1997:158).

31. Men. ***Dysk.*** 415; ***cfr.*** Ar. ***Nu.*** 72.

32. "The action follows a common Attic pattern for private arbitrations, but is couched in deliberately general terms, while the speeches themselves, though they contain numerous rhetorical figures, conform to the requisites of legal oratory in only a casual and general way. As much emphasis is placed on the characters of the litigants as on the specifics of their arguments".

33. ***Cfr.*** Usher (1965), quien describe la ***ethopoeía*** como característica de la oratoria forense de Lisias. Recientemente Hall (2013:115-116) ha destacado, al analizar los mimiambos de Herodas, que la oratoria judicial helenística se habría basado en una construcción retórica de personajes semejante a la que implementan los autores de la Comedia Nueva.

34. Zagagi (1995:60-62) señala que uno de los elementos más salientes de la técnica compositiva menandrea tiene que ver con la "economía", es decir, con la abstención de desarrollar escenas que podrían apartar la atención de la trama principal, sin recurrir tampoco a repeticiones innecesarias a la hora de ofrecer la información que resulte relevante para los espectadores. Desde este lugar, corresponde señalar que la escena del arbitraje es central para la obra, como bien ha indicado Martina (1985-1986:69): "Il punto focale degli ***Epitrepontes*** è costituito dalla scena dell'arbitrato".

35. Katsouris (1975:148-149) ha retomado una vieja tradición de ver en esta escena un "travesty of the arbitration scene of the ***Alope***". Si bien los paralelismos con la escena (que está perdida y cuyo contenido puede ser repuesto a partir de una ***fabula*** de Higino, la 187) pueden ser llamativos, lo cierto es que nos interesa más bien del planteo destacar hasta qué punto el episodio menandreo del arbitraje se inscribe en una lógica agonística propia del estilo dramático euripideo (o aristofánico, por caso). Acerca de la función de este arbitraje como un ***agón*** que lo acerca a la estructura tradicional y a la técnica compositiva de la Comedia Antigua, ver Cavallero (1995).

36. Ireland (2010b:382) sostiene que esto es una inversión del "normal legal pattern".

37. Ireland (2010a:219). "La conseguenza è il rovesciamento della normale procedura ma anche l'ottenimento di un eccellente effetto drammatico. La scena del giudizio diventa così esame da parte dell'arbitro di una controversia e nello stesso tempo azione drammatica" (Martina, 1997 [II.2]:138).

bases de la praxis arbitral, en ese sentido, habría creado en el público del teatro una complicidad cómica a partir del efecto sorpresa de un *kósmos* arbitral alterado. Por lo demás, el rechazo como primer orador de aquel contendiente que insistió con el sometimiento al arbitraje también es significativo: el efecto dramático de que venza quien habla segundo está dado por el énfasis puesto en la justicia de su causa y en la contestación de los argumentos del adversario.[38]

38. Gomme; Sandbach (1973:307).

El esclavo inicia su discurso —que se extiende por unos cincuenta versos— con una fórmula habitual de la oratoria forense (*cfr*. Lys. 1.1), indicando que deberá primero explicar todo para que los hechos resulten claros (ἵν ᾖ σοι καὶ σαφῆ τὰ πράγματα, v. 241). Una inocente afirmación de Sirískos motiva inmediatamente una queja formal de Dâos, que sostiene que no lo dejan hablar (249c), lo que da pie, a su vez, a una amenaza del árbitro de golpearlo con un bastón en caso de que vuelva a interrumpir (ἐὰν λαλῇς μεταξύ, τῇ βακτηρίᾳ / καθίζομαι, vv. 248-249a). Siguiendo la lógica inherente a un patrón genérico en el que los golpes y amenazas constituyen moneda corriente, no debe sorprender que las solemnidades de una protesta cuasi-judicial se desarticulen mediante una violencia que se ofrece como posibilidad concreta. Como se percibe aquí, en comedia un árbitro puede hacer uso de su poder material y, del mismo modo, una instancia destinada a arribar a una solución pacífica puede estar sumida en una profunda intimidación física.

En su conjunto, el discurso de Dâos se presenta como endeble. Tal como ha notado Cohoon (1914:166), las palabras del pastor están caracterizadas por una evidente falta de coherencia y completitud en su argumentación y por un detalle exagerado en elementos y aspectos que pueden resultar irrelevantes para justificar sus pretensiones. La precisión con la que se relatan ciertos aspectos de la historia se contrapone a la falta de interés que Dâos parece manifestar al mencionar el objeto de la disputa: los bienes encontrados junto al recién nacido, que son calificados de "nimiedades" y de cacharros sin ningún valor (μικρὰ δὲ / ἦν ταῦτα καὶ λῆρός τις, vv. 276-277). Incluso a pesar de una mención explícita respecto de su finalización (εἴρηκα τόν γ' ἐμὸν λόγον, v. 292), el alegato motiva en Sirískos una pregunta que muchas veces en oratoria (*cfr.* Isoc. 20.22) da cuenta de la falta de cohesión y el cierre abrupto de un alegato: εἴρηκεν; ("¿Ha hablado?", v. 293a).

En cambio, las palabras de Sirískos (que se extienden por una cantidad semejante de versos —vv. 293c-352—) presentan un nivel de organización estructurado y una articulación fluida de los argumentos. Así, quien reclama el ajuar confirma primero todo aquello en lo que coincide con su rival (ἃ ν[ῦ]ν λέγει ὀρθῶς λέγει, "*Lo que dice es correcto*", vv. 295-296; οὐκ ἀντιλέγω, "*No lo refuto*", v. 297; [ἀ]λη[θ]ῆ γὰρ λέγει, "*Dice la verdad*", v. 298), para luego cargar las tintas en aquella información omitida por Dâos en la presentación de los hechos. Básicamente, expresa que lo que el dictamen debe resolver es si el ajuar, compuesto de piezas de oro u otros elementos, debe ser guardado hasta que el niño crezca o si, en cambio, debe ser entregado a quien alega haberlo encontrado y pretende robarlo para su propio beneficio personal (vv. 307-312). Tomando ejemplos provenientes del mito de Neleo y Pelias (vv. 326-330),[39] Sirískos describe las ventajas que implica reunir al niño con los bienes que fueron expuestos con él antes de concluir, en el v. 352, con un cierre formal de su *rhêsis* (εἴρηκα) y con el pedido de que el árbitro resuelva lo que considere justo (κρῖνον ὅ τι δίκαιον νενόμικας). Estamos en presencia de un orador experimentado que incluso, más adelante, se alegrará de su triunfo y sostendrá que es claro que debe

39. Recurso que se corresponde con la práctica oratoria, como bien identifica Martina (1997 [II.2], 212).

ignorar todo y dedicarse al derecho, dado que es así que todo termina siendo salvado (... δεῖ δίκας / μελετᾶν. διὰ τουτὶ πάντα νυνὶ σῴζεται, vv. 417-418).[40]

El laudo de Smikrínes aparece enseguida; es una decisión que contrasta con la longitud de ambos alegatos (enmarcados con precisión mediante fórmulas de apertura y conclusión) y que, a pesar de considerarse como un caso de resolución evidente, parece en un principio solucionar sólo parte del conflicto: ἀλλ εὔκριτ' ἐστί· πάντα τὰ συνεκκείμενα / τοῦ παιδίου 'στί. τοῦτο γινώσκω (*"Pero está clarísimo: todos los bienes dejados junto al niño son del niño. Esto es lo que decido"*, v. 353-354a). Nada se dice en esas palabras, sin embargo, respecto del futuro de la criatura. Al responder al respecto, con un énfasis marcado en el valor de lo "justo", el árbitro le aclara a Dâos que no le dará nada a él, porque intenta defraudar al bebé, sino a quien lo ha rescatado y se ha opuesto a su injusticia: οὐ γνῶσομ' εἶναι μὰ Δ[ία σοῦ / τοῦ νῦν ἀδικοῦντος, τοῦ βοηθοῦντος δ[ὲ καὶ / ἐπεξιόντος τἀδικεῖν μέλλοντί σο[ι (vv. 355b-357).[41] La esperanza original de Dâos tras escuchar la primera parte de la decisión se derrumba en cuanto se consagra el triunfo de Sirískos: sus protestas —que debían de ser habituales entre quienes perdían en este tipo de procedimientos— consagran un clima cómico en el que se critica el modo en que se administró justicia: δεινή γ' ἡ κρ[ίσις (*"Es una decisión terrible"*, vv. 358b y 361c); ὦ Ἡράκλεις, ἃ πέπονθα (*"Ay, Heracles, ¡qué cosas estoy sufriendo!"*, v. 364a); αἰ]σχρὰ γ' ἃ πέπονθα (*"Vergonzoso lo que he sufrido"*, v. 367a); οὐκ ἄ[ν ᾤ]όμην (*"No lo hubiese creído"*, v. 369b); [ἀδί]κ[ου π]ρ[άγμ]ατος. / ὦ Ἡράκλεις, οὐ γέγονε δειν[οτέρα] κρίσ[ι]ς (*"Es un asunto injusto, oh Heracles, una decisión tan terrible no ha habido nunca!"*, vv. 371b-372). Tampoco se explica totalmente, en este fin de las tramitaciones, la victoria de Sirískos, dado que —si bien su discurso había sido más eficaz y ordenado en términos argumentativos— el personaje es igualmente egoísta[42] y resultó peor que su adversario (y más "litigioso" incluso) a los ojos del viejo Smikrínes.[43] No hay dudas de que todo el episodio resulta, pues, extremadamente cómico y, sin embargo, la escena traduce una constatación de la que la retórica da pruebas suficientes: la resolución de la reyerta nos muestra que, en definitiva, quien posee mejores habilidades discursivas y un manejo más diestro de las palabras suele resultar exitoso.

El episodio, como es de esperar, se clausura también cómicamente. Frente a la conformidad del vencedor, que sostendrá en este caso que todos deberían juzgar de ese modo (τοιούτ[ου]ς ἔδ[ει / θᾶττ[ο]ν δικάζειν πάντας, vv. 370-371a), el derrotado —la parte "perdidosa", en un lenguaje tribunalicio— manifiesta su disconformidad con el resultado. Dâos, pues, cierra los versos del arbitraje con una amenaza que, una vez más, disuelve las fronteras del espacio institucional de la mediación legal para abrir un espacio de agresión: εὖ ἴσθι, τηρήσω σε π[ά]ντα [τὸ]ν [χρό]νον (*"Sabé bien que te voy a estar echando el ojo todo el tiempo"*, v. 375). La comedia abandona la escena arbitral para retomar los enfrentamientos violentos en un plano privado e interpersonal.[44]

Recapitulación: entretelones de una *paradikía* cómica

A comienzos de los ochenta, MacDowell (1982) y Brown (1983) discutieron, sobre la base de la comedia *Aspís*, acerca del valor del derecho en la comedia de Menandro. Mientras el primero sostenía que Menandro tenía la intención

40. El personaje ha estado desempeñando un papel judicial que no quiere abandonar, como indica Scafuro (1997:158-159). La estrategia de "hiperbolización" del ámbito judicial que subyace en esta declaración es notoria; es posible comparar esta afirmación con la exagerada confianza que se le atribuye al plano legal en los vv. 232-233, en los que Sirískos declaraba enfáticamente —casi como pronunciando una máxima moral— que "en toda circunstancia es necesario que la justicia prevalezca en todos lados" (ἐν παντὶ δεῖ / καιρῷ τὸ δίκαιον ἐπικρατεῖν ἁπανταχοῦ).

41. El texto consagra pues el triunfo de los valores altruistas y filantrópicos de un humilde Sirískos frente a la mala fe del egoísta Dâos, imponiéndose un riguroso principio moral; *cfr.* Martina (1985-1986:92, 103). No obstante, ya Honigmann (1950:17-23) ha dado acabadas pruebas de que los dos personajes son igualmente perversos y ninguno realmente representa valores honestos.

42. Ésta es, precisamente, la tesis de Iversen (2001).

43. Cohoon (1914:158). Blanchard (1983:340) sostiene que la decisión, sin embargo, se basa esencialmente en el valor de justicia que la comedia instala: "Smicrinès n'a agi comme il l'a fait que parce qu'il est l'ennemi de cet appétit de jouissance qui dilapide les patrimoines".

44. Sobre la importancia de esta dimensión de la *bía* en la oratoria y la comedia del s. IV a.C., *cfr.* Riess (2012).

ISSN (en línea) 2362-4841 / ISSN (impresa) 0325-1721
Anales de Filología Clásica /27 (2014)

de colocar en sus personajes referencias "correctas" al derecho ateniense —concluyendo entonces que estudiar sus alusiones servía para entender algunos aspectos del ordenamiento—, el segundo consideraba en cambio que las discusiones jurídicas sobre el escenario eran vagas e imprecisas y que poco aportaban para una comprensión cabal del funcionamiento real del sistema jurídico ático.

Nuestra lectura de *Epitrépontes* procura reposicionar esta discusión en otro eje quizás más productivo, vinculado con la construcción literaria que hace la Comedia Nueva del fenómeno legal y no tanto con su contenido específico preciso en cada mención que de él hacen los personajes. En efecto, nos parece más fructífero postular los modos en que el género edifica una poética cómica de la justicia que, precisamente, recurre a ciertas estrategias ficcionales para convertir las discusiones de derecho en un material cómico eficaz. Tal como se ha intentado mostrar aquí, el cruce entre la violencia y la "institucionalización" de la justicia heterocompositiva (entre lo público y lo privado), la "hiperbolización" litigiosa, la "transcontextualización" que implica un derecho invocado por dos esclavos, la inversión del orden preestablecido para la presentación de los alegatos y la queja exagerada respecto del mal funcionamiento de los árbitros, resultan todos aspectos que corresponden a un manejo cómico del derecho que, en definitiva, no está alejado de los mecanismos literarios de composición empleados un siglo antes por Aristófanes y sus rivales dramáticos.

Desde los trabajos seminales de Murray (1891), Schlesinger (1936, 1937) y Rau (1967), es habitual reconocer en la llamada *paratragoidía* —es decir, la imitación y reproducción humorística del estilo trágico— un recurso cómico consistente y eficaz en el *corpus* aristofánico.[45] En efecto, la acción de *paratragoideîn* adquirió a fines del s. V a.C. un valor central en términos de discurso, en la medida en que la comicidad encontraba allí sustento en la enciclopedia compartida del espectador y apelaba a sus conocimientos para generar, en el pasaje entre el texto inicial citado o parafraseado y el texto cómico final, una incongruencia o discrepancia producto de la dislocación del contexto (Householder, 1944).[46] En un sentido acorde, Lelièvre (1954:72) definió más ampliamente la parodia como un canto que, basándose en un original, propone un punto de diferencia,[47] e identificó en la comedia aristofánica el ejemplo más cabal y la función más avanzada de lo paródico.[48] Pero si Aristófanes parodió numerosos géneros literarios,[49] además de los discursos filosóficos, los relatos populares y el discurso científico,[50] no es menos cierto que el derecho ha sido objeto de manipulación humorística, y no sólo por parte de él sino también de sus seguidores y comediógrafos posteriores.[51] Si la comedia griega en general es un reservorio de ecos genéricos previos, un espacio intertextual de receptividad de lenguajes que deambulan por la *pólis* y que incorporan esa tradición al entramado teatral con fines humorísticos,[52] Aristófanes y Menandro parecen compartir un interés común por la apropiación de los discursos circulantes del derecho. En otras palabras, en lo que a la justicia se refiere, en la Atenas helenística Menandro también ha procurado recurrir a esta *paradikía* —si se permite la nueva expresión para referirnos a este viejo fenómeno—[53] a la hora de escenificar cómicamente el arreglo de contiendas.[54]

Con todo ello y a la luz de lo expuesto, se ha procurado identificar la existencia de algunas continuidades en la comedia griega que, a pesar de sus considerables diferencias a lo largo de más de un siglo, no deja de recurrir con frecuencia e intensidad a la manipulación retórica del material que

45. Sobre la parodia como recurso esencial de la comicidad aristofánica, ver las primeras aproximaciones elaboradas a mediados de s. XIX por Täuber (1849) y Ribbeck (1861). Más recientemente puede consultarse el ilustrativo trabajo de Goldhill (1991).

46. Householder (1944) identificaba tres sentidos en el término griego παρῳδία: una burla épica, un caso de imitación, cita, adaptación o paráfrasis (cómicas o no) o bien una burla a partir de un juego de palabras.

47. Es claro que en el mundo antiguo el concepto de parodia no se restringe a una imitación de forma con cambio de contenido; *cfr.* Rose (1993:8).

48. Chambers (2010:195). También Guglielmino (1928) y Pöhlmann (1972).

49. «Il ne serait pas exagéré de constater qu'Aristophane parodie tous les genres littéraires connus à l'époque, à savoir l'épopée, les poèmes théogoniques et cosmogoniques, la poésie lyrique, élégiaque, ïambique, les dithyrambes, la tragédie, le drame satyrique…» (Komornicka, 1967:57).

50. Tsitsiridis (2010:362).

51. Oliva (1968) ha explorado la fortuna de la parodia —en términos genéricos— a lo largo de la comediografía posterior a Aristófanes. Se ha sostenido la fuerte influencia de Eurípides en los temas y composición de *Epitrépontes* (en particular, como vimos, la inspiración de la situación dramática de la pieza *Alope*) y otras obras (Porter, 1999-2000, con bibliografía en n. 2). Sobre esta tradicional constatación, Nesselrath (1993) ha mostrado en qué sentido, aprovechando la manipulación de la tragedia euripidea que ya había realizado con frecuencia Aristófanes, la Comedia Nueva se inspira de la Comedia Antigua en términos de recursos paratrágicos.

52. Sobre este compromiso dialógico y estos intercambios de modelos textuales que la comedia instala con otros géneros que la anteceden o con los que coexiste, se han expresado recientemente Bakola, Prauscello y Telò (2013).

53. Término que, como el lector podrá comprender, responde a una formación semejante al sustantivo *paratragoidía*. También se emplea, de modo similar, el término "paracomedia" para referirse al dispositivo cómico que consiste en parodiar las formas de expresión de otro comediógrafo; Sidwell (1993, 1994) ha acuñado el vocablo para describir en *Acarnienses* la construcción aristofánica de la voz del protagonista Diceópolis como portavoz del discurso de Éupolis. Asimismo, sobre la "paraépica" y sus conexiones híbridas con otros discursos en juego, puede consultarse Revermann (2013).

54. Interesantemente, la parodia de la retórica legal, que aquí llamamos *paradikía*, funciona en Menandro aplicada a un método alternativo de heterocomposición —el arbitraje— que ya de por sí es *para*-judicial.

ofrecen el derecho y su ejercicio.[55] Menandro, en definitiva, se apropia de los argumentos forenses y los reactualiza y parodia mediante dispositivos y recursos particulares que, sobre el escenario, se estructuran en torno a un episodio arbitral.[56] Se trata de un trabajo preciso con las instancias de solución de controversias que permite inferir una intencionalidad autoral determinada por los alcances del género y por las expectativas de un público interesado en la refracción de sus instituciones y experiencias sociales.[57] Un público que, sentado en el teatro, era plenamente consciente de la naturaleza risible de una trama cómica y de la potencialidad inherente a la parodia de todo enfrentamiento retórico pseudo-judicial.

Recibido: 21/10/2014. Aprobado: 11/12/2014.

55. Corresponde a todo esto sumar un interesante paralelismo en la realidad extra-dramática: así, mientras que, según nos informa ***Acarnienses***, Aristófanes fue arrastrado por el demagogo Cleón hacia el Consejo y "casi" destruido como consecuencia de la puesta en escena de ***Babilonios*** en 426 a.C. (***cfr.*** Buis 2004 con bibliografía), un testimonio de Diógenes (5.79) deja entrever que Menandro fue "casi" llevado a juicio por su amistad con Demetrio de Falero hacia 307 a.C. (***cfr.*** Scafuro, 2014:218-219). La inminente (pero fallida) judicialización de denuncias políticas contra ambos poetas —y la gran proximidad lingüística entre las fuentes que dan cuenta de estas dos acciones de ***eisangelía***— muestran otro posible punto de contacto entre las experiencias jurídicas de ambos comediógrafos que, quizás, contribuya a explicar desde un lugar diferente (y anecdótico) la continuidad a la que nos referimos.

56. No puede pretenderse, pues, encontrar allí evidencia de una tramitación verosímil, sino de una puesta en escena que —basada en los conocimientos que sobre los arbitrajes privados tenían los espectadores— procura resultar altamente graciosa; ***cfr.*** Roebuck (2001:254-255).

57. Lape (2004:91) afirma que los personajes de Menandro se comportan en sus relaciones mutuas siguiendo habitualmente los dictados de sus pasiones personales y no tanto las normas y pautas legales.



Notas

1 Este trabajo forma parte de las actividades llevadas a cabo en el marco del proyecto de investigación UBACyT 20020120200051, "Normatividad y ***nómoi*** domésticos: regulaciones, legitimaciones, (des)órdenes e infracciones literarias de los patrones familiares y prácticas del parentesco en la Grecia Antigua" (2013-2015, en formación, tipo B), que dirijo con la Dra. Elsa Rodríguez Cidre en el Instituto de Filología Clásica (FFyL-UBA), aprobado y financiado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Una versión previa del presente trabajo fue presentada como ponencia en el XXII Simposio Nacional de Estudios Clásicos "***Significación y resignificación del mundo clásico antiguo***", organizado por la AADEC, que tuvo lugar en San Miguel de Tucumán del 18 al 21 de septiembre de 2012. La actualización bibliográfica y, en gran medida, la revisión de los primeros borradores han sido posibles gracias a una beca otorgada por el ***Center for Hellenic Studies*** (CHS) de la Universidad de Harvard (2012-2013). ***(Viene de página 35.)***

2 Con un espíritu dicotómico extremo y una subjetividad aún mayor, un autor como Ballotto (1966: 129-130), por ejemplo, comparaba la grandeza de los tiempos aristofánicos con la "mediocrità generale" de la época menandrea, lo que explicaba sus diversos intereses, medios técnicos y la diferente naturaleza de sus obras. A partir de Aristófanes de Bizancio, que dividió la comedia griega en antigua, media y nueva, se ha procurado explicar las diferencias textuales en los distintos estilos que caracterizan cada una de esas etapas (***cfr.*** Nesselrath, 1990:186-187). A pesar de que Nervegna (2013:26), entre otros autores, han retomado la idea de que la tripartición del género no parece condecirse con las evidencias, lo cierto es que menciones a la Comedia Media existen desde al menos el s. II d.C. (Arnott, 2010:281). Esperamos con este trabajo contribuir a justificar algunas aproximaciones de las piezas aristofánicas y menandreas a partir del reconocimiento de recursos semejantes que justifican hablar de continuidades literarias desde la ***arkhaía*** hasta la ***néa***. ***(Viene de página 36.)***



Bibliografía

Ediciones críticas y comentarios

» Arnott, W. G. (ed.) (1979). ***Menander.*** Vol. I. Cambridge; London: Harvard University Press.

» Balme, M. (ed.) (2001). ***Menander. The Plays and Fragments.*** Tr. with Explanatory Notes by M. Balme, with an Introduction by P. Brown. Oxford: Oxford University Press.

» Gomme, A. W.; Sandbach, F. H. (eds.) (1973). ***Menander. A Commentary.*** Oxford: Oxford University Press.

» Handley, E. W. (ed.) (1965). ***The* Dyskolos *of Menander.*** Cambridge: Cambridge University Press.

» Ireland, S. (ed.) (2010). ***Menander.* The Shield and The Arbitration**. Oxford: Oxford University Press.

» MacDowell, D. M. (ed.) (1971). ***Aristophanes* Wasps**. Oxford: Oxford University Press.

» Martina, A. (ed.) (1997). ***Menandro.* Epitrepontes.** Vol. I, IIa, IIb. Roma: Kepos.

» Ramírez Trejo, A. (1987). ***Menandro. Comedias.*** Tomo II. México: UNAM.

» Sandbuch, F. H. (ed.) (1972). ***Menandri reliquiae selectae.*** Oxford: Oxford University Press.

Bibliografía crítica

» Arnott, W. G. (2010). "Middle Comedy". En: Dobrov, G. W. (ed.) ***Brill's Companion to the Study of Greek Comedy***. Leiden/Boston: Brill, 279-331.

» Bakola, E.; Prauscello, L.; Telò, M. (2013). "Introduction: Greek Comedy as a Fabric of Generic Discourse". En: Bakola, E.; Prauscello, L.; Telò, M. (eds.) ***Greek Comedy and the Discourse of Genres***. Cambridge: Cambridge University Press, 1-12.

» Ballotto, F. (1966). ***Introduzione a Menandro***. Milano: Edikon.

» Banfi, A. M. (2007). "***Gynaikonomeîn***: Intorno ad una magistratura ateniese del 4. secolo ed alla sua presenza nelle fonti teatrali greche e romane". En: Cantarella, E.; Gagliardi, L. (eds.) ***Diritto e teatro in Grecia e a Roma***. Milano: Led, 17-30.

» Barigazzi, A. (1965) ***La formazione spirituale di Menandro.*** Torino: Bottega d'Erasmo.

» Blanchard, A. (1983). ***Essai sur la composition des comédies de Ménandre***. Paris: Les Belles Lettres.

» ——— (2007). ***La comédie de Ménandre. Politique, éthique, esthétique.*** Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

» Boegehold, A. L. (1967). "Philokleon's Court", ***Hesperia*** 36.1, 111-120.

» ——— (1995). ***The Lawcourts at Athens*** (The Athenian Agora, 28). Princeton: The American School of Classical Studies at Athens.

» Brown, P. G. McC. (1983). "Menander's dramatic technique and the law of Athens", ***CQ*** 33.2, 412-420.

» Buis, E. J. (2004). "Querellas públicas y defensas teatrales en ***Acarnienses***: leyendo el enfrentamiento Cleón/Aristófanes desde los escolios", ***PhaoS*** 4, 59-84.

» ——— (2014). "Law and Greek Comedy". En: Fontaine, M.; Scafuro, A. C. (eds.) ***The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy.*** Oxford: Oxford University Press, 321-339.

» Carey, C. (2000). "Comic law", ***Annali dell' Università di Ferrara*** 1, 65-86.

» Casanova, A. (2014). "Menander and the Peripatos. New Insights into an Old Questions". En: Sommerstein, A. H. (ed.) ***Menander in Contexts***. New York & London: Routledge, 137-151.

» Cavallero, P. A. (1995). "El arbitraje de ***Epitrépontes*** como agón: de la ***ἀρχαία*** a la ***νέα***", ***Stylos*** 4, 65-74.

» Chambers, R. (2010). ***Parody: The Art that Plays with Art***. New York & Bern: Peter Lang.

» Cohoon, J. W. (1914). "Rhetorical Studies in the Arbitration Scene of Menander's ***Epitrepontes***", ***TAPhA*** 45, 141-230.

» Csapo, E. (2000) "From Aristophanes to Menander? Genre Transformation in Greek Comedy". En: Depew, M.; Obbink, D. (eds.). ***Matrices of Genre. Authors, Canons, and Society.*** Boston: Harvard University Press, 115-134.

» Cuniberti, G. (2011). "Aristofane ***misodikos*** e ***philonomos***. Istituzioni democratiche, procedure giudiziarie e norme del diritto nella commedia attica antica", ***Rivista di diritto ellenico*** 1, 83-126.

» Frost, K. B. (1988). ***Exits and Entrances in Menander***. Oxford: Oxford University Press.

» Goldberg, S. M. (1980). ***The Making of Menander's Comedy.*** London: Athlone Press.

» Goldhill, S. (1991). "Comic Inversion and Inverted Commas: Aristophanes and Parody". En: Goldhill, S. (ed.) ***The Poet's Voice. Essays in Poetics and Greek Literature***. Cambridge: Cambridge University Press, 167-222.

» Guglielmino, F. (1928). ***La parodia nella commedia greca antica***. Catania: Studio Editoriale Moderno.

» Hall, E. (2013). "Rhetorical Actors and Other Versatile Hellenistic Vocalists". En: Kremmydas, C.; Tempest, K. (eds.). ***Hellenistic Oratory: Continuity and Change***. Oxford: Oxford University Press, 109-136.

» Harrison, A. R. W. (1968). ***The Law of Athens,*** Vol. I "The Family and Property". Oxford: Oxford University Press.

» Honigmann, E. (1950). "The Lost End of Menander's ***Epitrepontes***", ***Mémoires de la Classes des Lettres et de Sciences Morales et Politique (Académie Royale de Belgique)*** 46.2, 3-43.

» Householder, F. W. (1944). "ΠΑΡΩΔΙΑ", ***CP*** 39, 1-9.

» Ireland, S. (2010b). "New Comedy". En: Dobrov, G. W. (ed.). ***Brill's Companion to the Study of Greek Comedy***. Leiden/Boston: Brill, 333-396.

» Iversen, P. A. (2001). "Coal for Diamonds: Syriskos' Character in Menander's ***Epitrepontes***", ***AJPh*** 122.3, 381-403.

» Johannes, W. C. (1963). ***The People of Menander. A Study of Nouns designating Family, Occupation, Social and Servile Class.*** PhD Dissertation University of Michigan, Ann Arbor.

- Katsouris, A. G. (1975). ***Tragedy Patterns in Menander.*** Athens: Hellenic Society for Humanistic Studies.
- Komornicka, A. M. (1967). "Quelques remarques sur la parodie dans les comédies d'Aristophane", ***QUCC*** 3, 51-74.
- Konstan, D. (2009). "Comedy". En: Boys-Stones, G.; Graziosi, B.; Vasunia, Ph. (eds.) ***The Oxford Handbook of Hellenic Studies***. Oxford: Oxford University Press, 481-490.
- Lape, S. (2001). "Democratic Ideology and the Poetics of Rape in Menandrian Comedy", ***CA*** 20.11, 79-119.
- ——— (2004). ***Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City***. Princeton: Princeton University Press.
- Lelièvre, F. J. (1954). "The Basis of Ancient Parody", ***G&R*** 1.2, 66-81.
- Lipsius, J. H. (1905-1915). ***Das attische Recht und Rechtsverfahren***. Leipzig: O. Reisland.
- MacCary, W. T. (1969). "Menander's Slaves: Their Names, Roles, and Masks", ***TAPhA*** 100, 277-294.
- MacDowell, D. M. (1978). ***The Law in Classical Athens.*** Ithaca: Cornell University Press.
- ——— (1982). "Love versus the Law: an Essay on Menander's ***Aspis***", ***G&R*** 29, 42-52.
- ——— (2010). "Aristophanes and Athenian Law". En: Rhodes, P. J.; Harris, E. M.; Ferreira Leão, D. (eds.). ***Law and Drama in Athens.*** London: Duckworth, 147-157.
- Major, W. E. (1997). "Menander in a Macedonian World", ***GRBS*** 38, 41-73.
- Martina, A. (1985-1986). "L'arbitrato negli ***Epitrepontes*** di Menandro", ***AION*** 7-8, 69-103.
- Murray, A. T. (1891). ***On Parody and Paratragedy in Aristophanes***. Berlin: Diss. John Hopkins University.
- Nervegna, S. (2013). ***Menander in Antiquity. The Contexts of Reception***. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nesselrath, H.-G. (1990). ***Die attische mittlere Komödie.*** Berlin: de Gruyter.
- ——— (1993). "Parody and Later Greek Comedy", ***HSCPh*** 95, 181-195.
- Oliva, C. (1968). "La parodia e la critica letteraria nella commedia post-aristofanea", ***Dioniso*** 42, 25-92.
- Owens, W. M. (2011). "The Political Topicality of Menander's ***Dyskolos***", ***AJPh*** 132.3, 349-378.
- Pellegrino, M. (2010). ***La maschera comica del Sicofante.*** Lecce: Pensa Multimedia.
- Pöhlmann, E. (1972). "ΠΑΡΩΙΔΙΑ", ***Glotta*** 50, 144-156.
- Porter, J. R. (1999-2000). "Euripides and Menander: ***Epitrepontes***, Act IV", ***ICS*** 24/25, 157-173.
- Rau, P. (1967). ***Paratragoidia. Untersuchung einer komischen Form des Aristophanes.*** München: C. H. Beck.
- Revermann, M. (2013). "Paraepic Comedy: Point(s) and Practices". En: Bakola, E.; Prauscello, L.; Telò, M. (eds.). ***Greek Comedy and the Discourse of Genres***. Cambridge: Cambridge University Press, 101-128.
- Ribbeck, W. (1861). ***De usu parodiae apud comicos Atheniensium***, Pars prima (continens epicorum parodias), Berlin.

» Riess, W. (2012). ***Performing Interpersonal Violence. Court, Curse, and Comedy in Fourth-Century BCE Athens***. Berlin & Boston: De Gruyter.

» Roebuck, D. (2001). ***Ancient Greek Arbitration***. Oxford: Oxford University Press.

» Rose, M. A. (1993). ***Parody: Ancient, Modern and Postmodern.*** Cambridge: Cambridge University Press.

» Rosenbloom, D. (2014). "The Politics of Comic Athens". En: Fontaine, M.; Scafuro, A. C. (eds.). ***The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy.*** Oxford: Oxford University Press, 297-320.

» Scafuro, A. C. (1997). ***The Forensic Stage. Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy.*** Cambridge: Cambridge University Press.

» ——— (2014). "Menander". En: Fontaine, M.; Scafuro, A. C. (eds.) ***The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy.*** Oxford: Oxford University Press, 218-238.

» Schlesinger, A. C. (1936). "Indications of Parodies in Aristophanes", ***TAPhA*** 67, 296-314.

» ——— (1937). "Identification of Parodies in Aristophanes", ***AJPh*** 58, 294-305.

» Sidwell, K. (1993). "Authorial Collaboration? Aristophanes' ***Knights*** and Eupolis", ***GRBS*** 34, 365-389.

» ——— (1994). "Aristophanes' ***Acharnians*** and Eupolis", ***C&M*** 45, 71-115.

» Swoboda, H. (1893). "Über den Process des Perikles", ***Hermes*** 28.3, 536-598.

» Täuber, H. (1849). "De usu parodiae apud Aristophanem", ***Nachricht von dem Joachimsthalschen Gymnasium***. Berlin: Königlichen Akademie der Wissenschaften.

» Todd, S. C. (1993). ***The Shape of Athenian Law***. Cambridge: Cambridge University Press.

» Traill, A. (2008). ***Women and the Comic Plot in Menander***. Cambridge: Cambridge University Press.

» Tsitsiridis, S. (2010). "On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques". En: ΠΑΡΑΧΟΡΗΓΗΜΑ. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του Καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη. Herakleio: Crete University Press, 359-386.

» Usher, S. (1965). "Individual Characterization in Lysias", ***Eranos*** 63, 99-119.

» Wallace, R. (2005). "Law, Attic Comedy, and the Regulation of Comic Speech". En: Gagarin, M.; Cohen, D. (eds.). ***The Cambridge Companion to Ancient Greek Law***. Cambridge: Cambridge University Press, 357-373.

» Webster, T. B. L. (1950). ***Studies in Menander***. Manchester: Manchester University Press.

» Wiles, D. (1984). "Menander's ***Dyskolos*** and Demetrius of Phaleron's Dilemma", ***G&R*** 31, 170-180.

» Willi, A. (2003). ***The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variation in Classical Attic Greek***. Oxford: Oxford University Press.

» Wohl, V. (2014). "Comedy and Athenian Law". En: Revermann, M. (ed.) ***The Cambridge Companion to Greek Comedy.*** Cambridge: Cambridge University Press, 322-335.

» Zagagi, N. (1995). ***The Comedy of Menander. Convention, Variation, and Originality.*** Bloomington: Indiana University Press.